

La part maudite de l'iconographie scientifique

In: *Espaces Temps*, 62-63, 1996. *Penser/figurer. L'espace comme langage dans les sciences sociales*. pp. 76-89.

Résumé

Les images occupent une place centrale et spécifique dans la production et la communication du savoir scientifique. L'émergence de la science moderne au XVII^e siècle a pour corollaire la disparition d'un genre iconographique qui appartient à une autre époque du savoir : les images qui donnent à voir des "curiosités" et qui traduisent sous la forme de similitudes visuelles un dense réseau de significations qui se dissoudra dans les formes instituées de l'écriture scientifique. Cette disparition témoigne des transformations de la culture visuelle, du public et du projet de connaissance qui accompagnent l'émergence de la science moderne.

Abstract

Images occupy a central and specific place in the production and the communication of scientific knowledge. The emergence of modern science in the 17th Century has as corollary the appearance of an iconographical type which belongs to another age of knowledge : the images which show "curiosities" and which translate in the form of visual similarities a dense network of significances. These would be dissolved in the instituted forms of scientific writing. This disappearance shows the transformations of visual culture, its readers and the project of knowledge which accompany the emergence of modern science.

Citer ce document / Cite this document :

Panese Francesco. La part maudite de l'iconographie scientifique. In: *Espaces Temps*, 62-63, 1996. *Penser/figurer. L'espace comme langage dans les sciences sociales*. pp. 76-89.

doi : 10.3406/espat.1996.3990

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/espat_0339-3267_1996_num_62_1_3990

Francesco Panese

**La part maudite
de l'iconographie scientifique.**

Les images occupent une place centrale et spécifique dans la production et la communication du savoir scientifique. L'émergence de la science moderne au xvii^e siècle a pour corollaire la disparition d'un genre iconographique qui appartient à une autre époque du savoir : les images qui donnent à voir des "curiosités" et qui traduisent sous la forme de similitudes visuelles un dense réseau de significations qui se dissoudra dans les formes instituées de l'écriture scientifique. Cette disparition témoigne des transformations de la culture visuelle, du public et du projet de connaissance qui accompagnent l'émergence de la science moderne.

Images occupy a central and specific place in the production and the communication of scientific knowledge. The emergence of modern science in the 17th Century has as corollary the appearance of an iconographical type which belongs to another age of knowledge: the images which show "curiosities" and which translate in the form of visual similarities a dense network of significances. These would be dissolved in the instituted forms of scientific writing. This disappearance shows the transformations of visual culture, its readers and the project of knowledge which accompany the emergence of modern science.

Francesco Panese enseigne la sociologie de la communication visuelle à l'Université de Lausanne.

EspacesTemps 62-63/1996, p. 76-89.

"I admit nothing but on the faith of the eyes."¹
Francis Bacon, *The Great Instauration*.

1 "Je n'admets rien que ce dont mes yeux font foi".

La pratique des sciences modernes telles qu'elles se constituent au XVII^e siècle va de pair avec l'établissement d'une manière particulière de produire et d'exposer les connaissances. Les expériences effectuées dans le laboratoire sont traduites en mots et en images pour être communiquées auprès de "témoins virtuels" qui pourront ainsi les reproduire en pensée, généralement sans les réaliser eux-mêmes, comme s'ils avaient sous les yeux la nature elle-même, libérée des contingences d'un regard particulier. Pour Francis Bacon, la tâche première de la science était la constitution du grand "archive de la nature" où devaient être rassemblés et organisés les "paragraphes" de ses lois qu'il appelle des "formes". Dans le fil des propositions du philosophe, une partie importante du travail des scientifiques consiste à tenter d'inscrire ces formes dans des images. Faire science est dès lors inséparable de l'activité de penser par et avec ces images. L'invention des sciences modernes peut ainsi être considérée sous l'angle d'une mutation du regard.

Une mutation du regard.

En 1650 est publiée l'*Historia plantarum universalis*, de Jean Bauhin². L'œuvre du médecin helvétique peut être considérée comme novatrice : elle appartient aux premières tentatives d'une botanique universelle qui inclut les plantes du Nouveau Monde ignorées par les auteurs classiques, même si ceux-ci restent omniprésents dans les commentaires. Le frontispice témoigne bien de cette tension : Bauhin et son gendre Cherler qui l'aïda dans la réalisation de l'œuvre lèvent le rideau sur le théâtre d'un jardin bien ordonné sous l'autorité à la fois des Anciens et des Modernes – du grec Théophraste à Conrad Gesner – et enfin du Tout Puissant dont les anges sonnent la gloire universelle. Miroir du texte, cette image présente la synthèse visuelle et idéale d'un savoir à l'intérieur duquel choses vues et choses dites se nouent pour donner lieu à des descriptions qui sont comme la répétition de la Création à la gloire de Dieu³.

Le regard de la science moderne sur la nature semble naître de la dissolution de ce lien, comme en témoigne une autre image idéale, celle qui ouvre l'*Anatome animalium*... (1681), de Gerhard Blaes⁴. Là, nous ne trouvons plus trace des Anciens voire, plus généralement, du temps et de l'histoire. Dans un espace ouvert, la lanterne de la Raison armée de la loupe et du scalpel dévoile une Nature généreuse autour de laquelle se pressent des animaux dociles. Deux angelots innocents déploient leurs entrailles. Celui de droite, en position de portraitiste, les étend sur l'espace régulier d'une planche où elles acquièrent une visibilité nouvelle. Il tient son scalpel – ou sa lancette – comme on le

2 • Jean Bauhin, *Historia plantarum universalis nova et absolutissima cum consensu et dissensu circa eas*, Ebroduni, 1650, 3 vol., in-fol.

La science moderne dissout les liens entre choses dites et choses vues.

3 Sur le support de la stèle, le psaume 104 rappelle la grandeur de Dieu : "Quam ampla sunt Opera tua, o Jehoava ! quam ea omnia Sapienter Fecisti ! quam plena est Terra possessione Tua".

4 • Gerhard Blaes, *Anatome animalium terrestrium variorum, volatilium, aquatilium, serpentum, insectorum, ovorumque structuram naturalem, ex veterum, recentiorum, propriisque observationibus proponens*, Amstelodami, 1681, 1 vol., 4°.

ferait d'un stylet qui fixe sur papier la forme des organes⁵. Cette allégorie de l'écriture du monde exhibe un idéal de connaissance où la description adhère *immédiatement* au réel sans recourir à d'autres registres.

Les différences entre ces deux frontispices se retrouvent dans le corps des textes. L'*Historia...* de Bauhin s'ouvre sur le premier fruit des écritures, la pomme (*De malis*), autour de laquelle s'agrègent commentaires et esquisses de typologies. Les xylographies rudimentaires parviennent mal à rendre la finesse des différentes variétés évoquées dans le texte. L'*Anatome...* propose quant à elle des descriptions prolixes qui adhèrent au visible sans recourir aux commentaires des observateurs ou commentateurs précédents. Elles sont organisées en classes à l'intérieur desquelles les espèces se succèdent dans l'ordre alphabétique⁶. L'image est ici inséparable du texte et chaque nuance est relayée par les gravures en taille douce qui représentent des vues d'ensemble et des vues de détails d'autant plus nombreuses que l'espèce décrite est connue. Ainsi, à l'idéal de complétude toujours inachevée et de fidélité aux Écritures comme aux commentaires issus de la longue tradition naturaliste, se substitue au XVIII^e siècle, dans la voie tracée par Francis Bacon, un idéal de connaissance où texte et images sont appelés à devenir les lieux de passage transparents du voir au savoir.

La nudité de la Nature constitue l'emblème de ce nouveau regard. Comme l'ont montré Shapin et Schaffer⁷, loin de s'offrir *immédiatement*, elle est le fruit d'un important travail de construction. Ces deux auteurs ont en effet établi à l'occasion de leur célèbre étude sur la controverse entre Hobbes et Boyle sur l'"élasticité de l'air" que l'émergence de l'expérimentalisme anglais a partie liée avec l'invention et la mise en œuvre de trois technologies – matérielle, littéraire et sociale – mises au service d'un idéal de production, d'inscription, de communication et de validation des faits scientifiques. L'ensemble de ces actions prennent place dans un espace social caractérisé par un système de normes, de conventions et de procédures qui garantit les conditions de la confiance entre des *gentlemen-philosophes*, afin qu'ils puissent partager un accord intersubjectif sur des faits d'observation ou d'expérience⁸.

Ce mode de construction et de communication des faits scientifiques s'impose progressivement dans les premières revues qui naissent presque simultanément en France et en Angleterre dans les années 1660. Elles forment ainsi le berceau d'une nouvelle iconographie et, plus généralement, d'une nouvelle écriture de la nature. Celle-ci s'affirme aux dépens d'autres manières de décrire qui sous-tendent les images qui disparaîtront bientôt de la communication scientifique légitime. Nous évoquerons ici quelques caractéristiques qui provoqueront le "refoulement" de cette part maudite de l'iconographie : l'adhérence de ces images à la parole ; la mixité des registres de connaissances qui président à leur construction et à leur lecture ; enfin, la place marginale occupée par la traduction mathématique des observations. Autant d'éléments qui ont contribué à rendre incompatibles deux manières de voir.

5 Sur la parenté entre ces deux instruments dans l'histoire intellectuelle, voir •Mario Vegetti, *Il coltello e lo stilo*, Milano : Il Saggiatore, 1987.

6 Comme l'indique le titre de l'ouvrage, ces classes sont : "*terrestrium variorum, volatiliū, aquatiliū, serpentum, insectorum, ovorumque structuram naturalem*". On ne déroge au classement alphabétique des espèces que dans le cas de très grandes proximités comme par exemple entre bœuf, taureau, vache et veau qui se succèdent dans l'ouvrage.

7 •Steven Shapin, Simon Shaffer, *Léviathan et la pompe à air: Hobbes et Boyle entre science et politique*, Paris : La Découverte, 1993.

8 Sur ce point, voir •Steven Shapin, *A Social History of Truth: Civility and Science in Seventeenth-Century England*, Chicago, London : The University of Chicago Press, 1994 ; •Marie Boas Hall, *Promoting Experimental Learning: Experiment and the Royal Society 1660-1727*, Cambridge : Cambridge University Press, 1991.

La Nature dénudée est l'emblème du regard scientifique.

Des yeux pour dire.

À la fin du ^{xv}^e siècle, les images exposées dans les manuscrits puis dans les premiers livres imprimés qui traitent du monde naturel illustrent des textes où se mêlent données empiriques, pratiques magiques et alchimiques, secrets et connaissances “communes”, soit une grande diversité de registres⁹. Durant tout le ^{xvi}^e siècle, ces registres se multiplient encore pour inclure des citations rapportées, des fables et d’innombrables remarques sur tout ce qui de près ou de loin a quelque rapport avec l’objet de la description. Ce savoir surprend par le désir de totalité que l’on peut lire au fil des longues additions de choses dites, de choses vues ou imaginées dont les archives ont considérablement augmenté avec les redécouvertes et les traductions des Anciens au seuil du ^{xv}^e siècle et la meilleure disponibilité des textes que permettra l’imprimerie. Pour les naturalistes comme pour les autres intellectuels de l’époque, les choses sont l’amorce de concrétions de discours et la certitude est fille de l’accumulation.

La mixité des registres qui caractérise les œuvres de cette époque se retrouve dans l’iconographie : des êtres naissent de l’enchevêtrement du regard et du langage qui peut soumettre l’image à sa propre syntaxe. Exemples emblématiques, le poisson-moine devient le fruit de la superposition d’un poisson et d’un moine, fidèlement au récit qui le décrivait ainsi (fig. 1) ; les premières images du caméléon (*Khameleion*) donnent à voir son étymologie, soit un “lion qui se traîne par terre”¹⁰.

Figure 1.

9 Cette diversité renvoie à ce que Tongiorgi Tomasi identifie à la “médecine verte” du Moyen âge, soit à un type de connaissances à l’intérieur duquel se mêlent les commentaires des *auctores* antiques et, dans une visée plus “appliquée”, une description de l’efficacité des substances naturelles qui entrent dans la pharmacopée de l’époque. Voir • Lucia Tongiorgi Tomasi, “Dalla ‘medicina verde’ al naturalismo : l’immagine botanica e zoologica nei manoscritti e nei primi testi a stampa sul finire del ‘400”, *Immagine e natura : l’immagine naturalistica nei codici e libri a stampa delle Biblioteche Estense e Universitaria. Secoli xv-xvii*, Modena : Edizioni Panini, 1984, p. 33-52.

10 Une partie importante de ces images se trouve dans les bestiaires du Moyen âge et elles seront souvent intégrées dans des systèmes nouveaux. Sur cette question, voir • Jurgis Baltrusaitis, *Réveils et prodiges, le gothique fantastique*, Paris : Flammarion, 1988 ; voir *infra*, n. 24.

Des yeux pour dire.

À la fin du ^{xv}^e siècle, les images exposées dans les premiers livres imprimés qui traitent des textes où se mêlent données empiriques et alchimiques, secrets et connaissances “communes”, soit une grande diversité de registres⁹. Durant tout le ^{xvi}^e siècle, ces registres se multiplient encore pour inclure des citations rapportées, des fables et d’innombrables remarques sur tout ce qui de près ou de loin a quelque rapport avec l’objet de la description. Ce savoir surprend par le désir de totalité que l’on peut lire au fil des longues additions de choses dites, de choses vues ou imaginées dont les archives ont considérablement augmenté avec les redécouvertes et les traductions des Anciens au seuil du ^{xv}^e siècle et la meilleure disponibilité des textes que permettra l’imprimerie. Pour les naturalistes comme pour les autres intellectuels de l’époque, les choses sont l’amorce de concrétions de discours et la certitude est fille de l’accumulation.

Source : “Monstrum Marinum effigie Monachi”. Căspăr Șoșu, *Physica curiosa, sive mirabilia naturae et artis libris XII comprehensa: quibus pleraque quae de angelis, daemonibus, hominibus, spectris, etc. rara, arcana, curiosaque circumferuntur, ad veritatis trutinam expenduntur*, Heribipoli, 1662, 2 vol., 4^e.

Cette mixité s'organise parfois de manière plus complexe comme en témoigne la longue histoire de la mandragore (fig. 2). Son image ne présente pas uniquement la caricature d'une ressemblance de la racine avec le corps humain, mais donne une évidence visuelle aux supposés pouvoirs surnaturels enfouis dans sa chair et qui sont de ce fait invisibles. Ainsi, lorsque Abraham Bosse dessine sa mandragore sous la forme d'un corps de femme au torse fleuri, "sa représentation est prise dans un système de croyances dans lequel forme et signification doivent être regardées comme inséparables – un système dans lequel les configurations accidentelles de la mandragore peuvent agir comme de véritables talismans, avec ou sans l'assistance d'un sculpteur humain"¹¹.

Figure 2.

Cette mixité s'organise parfois de m
témoigne la longue histoire de la mai
présente pas uniquement la caricature
avec le corps humain, mais donne une
pouvoirs surnaturels enfouis dans sa c
sibles. Ainsi, lorsque Abraham Bosse
forme d'un corps de femme au torse fl
dans un système de croyances dans le
vent être regardées comme inséparabl
configurations accidentelles de la man
véritables talismans, avec ou sans l'assi

Figure 2.

Source : "Mandragora", Abraham Bosse, in Nicolas Robert, *Recueil de plantes gravées par ordre du Roi*, Paris : Imprimerie Royale, 1701.

On pourrait rapprocher ces images des figures mentales utilisées dans les "arts de la mémoire" et qui permettaient de reparcourir des yeux un espace où les connaissances étaient ordonnées en fonction d'un parcours mnémotechnique¹². Elles renvoient peut-être également à la manière de décrire en œuvre dans le travail de Giovanni Battista Della Porta, la *Phytognomonica*, publiée à Naples en 1588 et dans laquelle les figures des plantes et des racines révèlent leurs spécificités sur la base de signatures visuelles¹³.

Par un jeu iconographique subtil, ces images mettent en évidence les longues chaînes de ressemblances qui traversent une grande diversité de registres. Soumises à l'empire de la parole, elles sont incompatibles avec le projet d'une classification systématique, c'est-à-dire avec la mise en place de règles d'emboîtements et de dérivations qui puissent être appliquées aux caractères des choses elles-mêmes¹⁴. Selon la formule de

L'image de la mandragore donne à voir ses pouvoirs invisibles.

11 •Martin Kemp, "Taking it on trust : form and meaning in naturalistic representation", *Archives of Natural History*, xvii, 2, 1990, p. 127-188, p. 129. [Toutes les traductions sont de nous]. Notons que cette mandragore est publiée à destination d'un public de cour qui partage encore très activement la culture de la "curiosité". Elle paraît dans •Nicolas Robert, *Recueil de plantes gravées par ordre du Roi*, Paris : Imprimeries Royales, 1701.

12 Voir •Frances Amelia Yates, *L'art de la mémoire*, Paris : Gallimard, 1975 ; •Paolo Rossi, *Clavis Universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Bologne : Il Mulino, 1983.
13 •Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris : Gallimard, 1966, p. 40-45 ; Lucia Tongiorgi Tomasi, *op. cit.* n. 9, p. 42.

14 Sur ce point, voir •Daniel Defert, "Collections et nations au xvi^e siècle", in Michel Duchet (éd.), *L'Amérique de Théodore de Bry : une collection de voyages protestants du xvi^e siècle*, Meudon-Bellevue : CNRS, 1987, p. 47-67.

Martin Jay, la possibilité de classer les êtres a ainsi partie liée avec la “dénarrativisation du regard” qui ne se porte plus sur les choses comme sur des condensés de sens que les images doivent reproduire visuellement, mais sur des objets observables qui sont ramenés à un ordre auquel ils participent par la délégation de quelques caractères spécifiques et visibles, adéquats à une grille de classification¹⁵.

Les premières classifications auxquelles se livreront les naturalistes du xvr^e siècle vont de pair avec la place de plus en plus centrale occupée par la description visuelle dans leur travail. Signe de transition, ils adjoignent aux nouvelles images des légendes telles que “*ad vivum expressus*” (Gesner) ou “au naturel” (Belon)¹⁶. Notons que ce type de légendes sera bientôt un label de distinction et de “qualité” par rapport aux images de l’ancienne tradition, à tel point qu’on le trouvera sur des images qui semblent loin d’avoir été prises “au naturel”, mais auxquelles les auteurs voulaient conférer par là une force de conviction¹⁷. De manière exemplaire, c’est à l’occasion de la publication de ses *Icones* (1553) que Gesner substitue des regroupements basés sur des similitudes à l’ordre alphabétique qu’il avait adopté dans l’édition complète de l’*Historia animalium* dont sont tirées les *Icones*. Celles-ci ne reposent plus sur une essence des choses, mais sur leur surface visible : “J’ai essayé, dira-t-il, de suivre dans les livres d’images un ordre naturel, et de rapprocher les animaux qui paraissent appartenir à la même classe ou espèce”¹⁸.

Cette transformation ne constitue pas à proprement parler un renversement du couple texte-image. Il semble plutôt qu’elle soit le fruit d’un compartimentage de plus en plus étanche des registres et des modes de description au sein desquels le visuel s’affirme comme le critère de classification prépondérant. L’attitude du naturaliste helvétique annonce ainsi une nouvelle manière de voir : les ressemblances encore intuitives qui permettent des regroupements “pratiques” seront bientôt domestiquées par l’établissement de critères fondés sur l’observation qui devront s’inscrire dans une grille de rangement abstraite et idéalement automatique¹⁹.

Le nouveau rapport qui se dessine ici entre l’image des espèces et la place qu’elles occupent dans une classification reconfigurera profondément la manière de décrire visuellement la nature. En ce qui concerne l’étude des plantes, ce nouveau rapport entraînera en particulier la multiplication de vues de détails qui serviront à les classer, renforçant par là l’importance de l’image dans les descriptions. Mais à l’inverse, en fondant les critères d’identification des plantes sur une palette de caractères fixés d’avance dans une “théorie des espèces”, les descriptions visuelles des botanistes systématiciens renoueront, à la suite de Linné, avec la description textuelle²⁰. Dans ce système, il s’agira moins de décrire les plantes “au naturel” que de déterminer de manière systématique leurs appartenances à des genres en tant qu’espèces. Les clés de cette détermination renverront ainsi plus à la structure des plantes (nombre de pétales, forme de la corolle, nombre d’étamines, ...) et pourront, à l’extrême, se passer des images pour se baser exclusivement sur des tableaux de classification²¹.

La transformation du regard que nous avons vu s’annoncer chez ces naturalistes et s’actualiser dans leurs images n’a rien d’une rupture et ne peut être réduite à la mise en place de technologies intellectuelles stric-

15 Outre à l’étude classique de Michel Foucault, *op. cit.* n. 13, nous renvoyons ici à deux auteurs aux analyses particulièrement suggestives :

• Martin Jay, *Downcast Eye. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley-Los Angeles-London : University of California Press, 1993 ; • Martin Jay, “Les régimes scopiques de la modernité”, *Réseaux*, n° 61, 1993, p. 99-112 ; • Hans Blumenberg, *La leggibilità del mondo : il libro come metafora della natura*, Bologna : Il Mulino, 1989.

16 Mentionnons ici l’ouvrage le plus célèbre du naturaliste français :

• Pierre Belon, *L’histoire de la nature des oiseaux : avec leurs descriptions, & naïfs portraits retirez du naturel*, À Paris : [s. n.], 1555.

17 Un exemple remarquable et tardif de cette pratique est la mandragore de Abraham Bosse que nous avons citée et qui porte elle-aussi de manière surprenante la légende “au naturel”.

18 • Conrad Gesner, *Historiae animalium*, Tiguri : apud C. Froschouerum, 1551-1558, 4 t. en 3 vol., in-fol. *Cit. in* • Lucien Braun, *Conrad Gesner*, Genève : Slatkine, 1990.

Au xvr^e siècle, faire des images “au naturel” est signe de qualité.

19 Sur l’idéal de l’“automatisme” de la saisie du réel et ses liens avec la question de l’“objectivité” du regard scientifique, voir • Lorraine Daston & Peter Galison, “The image of objectivity”, *Représentations*, 40, 1992, p. 81-128.

20 Sur ce point, voir • David Knight, *Scientific Theory and Visual Language*, in Allan Ellenius (éd.), *The natural Sciences and the Arts*, Uppsala : Acta Universitatis Upsaliensis, Vol 22, 1985.

21 On pourrait rapprocher le projet de botanique systématique d’un Linné de certains projets de “langues parfaites” qui fleurissent au xvr^e siècle et dans lesquels il s’agissait également de donner aux choses des noms qui soient des synthèses idéographiques de leurs “qualités”. Nous pensons tout particulièrement ici à la tentative de John Wilkins, secrétaire de la *Royal Societ y* : • John Wilkins, *Mercury, or the secret and swift messenger : showing how a man may with privacy*



to sensu. Elle est partie prenante d'une configuration historique marquée par de nombreuses transformations. À propos des naturalistes du XVI^e siècle, et de Gesner en particulier, Hoeniger en dresse une liste de prime abord disparate. On y trouve l'impact des écrits hermétiques édités par les néoplatoniciens florentins, la Réforme protestante, la découverte de l'Amérique et d'autres nouveaux mondes, l'imprimerie et la diffusion de l'information à plus grande échelle et, enfin, la formation dans le nord de l'Europe d'une "classe marchande pragmatique et réaliste"²². Si tous ces éléments contextuels perlent dans l'œuvre de ces naturalistes, on y trouve également de nombreuses traces qui indiquent une évolution de leurs lecteurs et qui n'est peut-être pas sans influence sur les contenus des œuvres. D'une manière générale – et sans qu'il soit possible ici de distinguer entre stratégie éditoriale et cadre intellectuel – tout se passe comme si l'évolution des manières de décrire était liée à l'émergence d'un public plus vaste et non spécialisé, qui trouve à travers la pluralité des registres convoqués dans les travaux des savants les véhicules d'une aspiration à connaître les curiosités du monde.

Du cerf d'Aldrovandi au chevreuil de Leibniz.

Comme l'a remarqué Foucault, la manière de décrire que nous avons évoquée est encore celle que Buffon reproche à Ulisse Aldrovandi. En termes plus généraux, c'est celle que l'histoire naturelle reproche aux compilations au moment même où elle inaugure un espace de pure visibilité où se déploient les caractères des êtres vivants ordonnés par un nouveau regard :

"[...] jusqu'à Aldrovandi, l'Histoire, c'était le tissu inextricable et parfaitement unitaire, de ce qu'on voit des choses et de tous les signes qui ont été découverts en elles ou déposés sur elles [alors que] l'Histoire naturelle, ce n'est rien d'autre que la nomination du visible"²³.

Chez le savant bolognais, la description d'un animal est toujours sa réfraction dans une pluralité de registres que l'on retrouve dans la succession des chapitres qui lui sont consacrés : proverbes, symboles, usages dans la nourriture et la médecine, étymologies, appellations, classement et, enfin, la *forma descriptio* généralement accompagnée d'une image.

Aldrovandi emprunte souvent ses images à d'autres naturalistes. Cette pratique de prime abord anodine témoigne bien de son enracinement dans une époque du savoir en train de disparaître. Comme l'explique Ashworth, il ne s'agit pas d'une exception mais bien de la vie normale des images qui peuvent devenir sur de très longues périodes des prototypes que d'autres auteurs intègrent dans leurs œuvres de la même manière qu'ils le feraient d'une citation de Pline ou d'un auteur contemporain. Dans la plupart des cas, la fortune de ces images dépend de l'autorité attribuée aux textes qui les accompagnent. Celles de Gesner, Belon ou Aldrovandi par exemple ont ainsi longtemps marqué le regard naturaliste²⁴.

→

and speed communicate his thoughts to a friend at any distance; together with an abstract of Dr. Wilkins's "Essay towards a real character and a philosophical language", Amsterdam, Philadelphie : J. Benjamins, 1984. [reprod. photomécanique de l'édition de Londres, 1668]. Pour un panorama de ces projets, voir •Umberto Eco, *La recherche de la langue parfaite*, Paris : Éd. Seuil, 1994 ; voir aussi la contribution de Lorenza Mondada dans ce numéro.

22 •F. David Hoeniger, "How plants and animals were studied in the mid-sixteenth century", in John W. Shirley & F. David Hoeniger (éd.), *Science and the Arts in the Renaissance*, Washington, [etc.] : The Folger Shakespeare Library, 1985, p. 130-148.

Pour Aldrovandi décrire une espèce c'est la rattacher aux proverbes, aux symboles, aux usages,... et, enfin, en faire l'image.

23 Michel Foucault, *op. cit.* n. 13, p. 141 et 144.

24 Notons que cette pratique pouvait poser de sérieux problèmes de classification et de dénomination. Il arriva par exemple qu'un animal soit littéralement inventé à la suite d'une chaîne de copies, de nominations et de commentaires. Voir •William B. Ashworth Jr., "The persistent beast: recurring images in early zoological illustration", in Allan Ellenius (éd.), *op. cit.* n. 20. L'image du "monstre" que nous commentons plus bas a elle aussi persisté dans les ouvrages depuis sa première publication par Sébastien Münster (voir *infra*).

La confiance dans des descriptions effectuées par d'autres – savants ou profanes – et la mixité des registres que l'on retrouve chez Aldrovandi au niveau de l'organisation des chapitres de son livre, s'inscrivent au sein de certaines images de manière particulièrement emblématique sous la formes d'analogies visibles. C'est le cas par exemple des images d'un requin ou d'un serpent de mer qui exhibent leur méchanceté, gravée sur leur face conformément à leur réputation, de celle d'un poisson qui porte sur son flanc une flottille de voiliers comme le rapporte une description verbale, ou encore de l'étrange ramée du cerf d'Aldrovandi sur laquelle nous nous arrêterons quelque peu (fig. 3).

Figure 3.

La confiance dans des descriptions effectuées par d'autres – savants ou profanes – et la mixité des registres que l'on retrouve chez Aldrovandi au niveau de l'organisation des chapitres de son livre, s'inscrivent au sein de certaines images de manière particulièrement emblématique sous la formes d'analogies visibles. C'est le cas par exemple des images d'un requin ou d'un serpent de mer qui exhibent leur méchanceté, gravée sur leur face conformément à leur réputation, de celle d'un poisson qui porte sur son flanc une flottille de voiliers comme le rapporte une description verbale, ou encore de l'étrange ramée du cerf d'Aldrovandi sur laquelle nous nous arrêterons quelque peu (fig. 3).

Figure 3.

Source : "Capreolus Polycoros", Ulisse Aldrovandi, *Monstrorum historiae cum paralipomenis historiae omnium animalium*, Bononiae, typis Nicolai Tebaldini, 1642, 2 t. in 1 vol., in-fol.

Cette image semble être la recomposition iconique d'une description rapportée, et peut-être mille fois retraduite. Elle témoigne d'une adhérence parfaite entre les mots d'un rapporteur et le burin du graveur. Il est certainement illusoire de penser qu'à l'époque, le public de cette image croyait avoir sous les yeux trait pour trait le cerf lui-même. Ce qu'Aldrovandi propose ici à ses nombreux lecteurs, c'est le véhicule d'une expérience subjective d'un observateur particulier, collectionneur et curieux. Ceux qu'il invite dans son grand cabinet de curiosités sont choisis à des fins de prestige et en même temps pour éprouver ensemble une relation intimiste au monde. En d'autres termes, si un cabinet peut accueillir d'autres individus que le collectionneur lui-même, ceux-ci ne sont pas là pour faire un usage de leur raison, au sens que les Lumières donneront à ce terme, mais pour s'émouvoir. L'important n'y est pas l'ordre du monde en soi, mais l'expérience

**Les cabinets de curiosités
révèlent le miracle de la
diversité de la Création.**

d'une appartenance à un monde secret, divers et merveilleux. Cet espace peuplé d'objets hétéroclites est très proche des images dans lesquelles nous avons vu se mêler une grande diversité de registres. Celles-ci, comme les objets qui remplissent les étagères et les tiroirs des cabinets de curiosités, peuvent être considérées comme des objets-sémaphores²⁵ dont la valeur est à la mesure des liens possibles qu'ils permettent de tisser avec les textes anciens, l'histoire, l'expérience personnelle des amateurs et, de manière plus générale, avec le miracle de la diversité de la Création reconstituée dans l'unité d'un espace privé :

“La matrice hétéroclite de ces collections constitue, par l'éclectisme et l'«extravagance», comme on disait alors, des objets qui y sont rassemblés, une tentative de systématisation et de recomposition du savoir par le moyen d'une reconstruction microcosmique du macrocosme”²⁶.

La science moderne – en tout cas dans la version qu'en donne l'expérimentalisme anglais au xvii^e siècle – peut être considérée comme la raréfaction du réseau des significations qui faisaient tenir les choses entre elles, pour n'en conserver que les mailles qui renvoient exclusivement au registre naturel. Cette transformation se prolonge de manière évidente dans l'iconographie scientifique. Une autre image (fig. 4) qui nous donne à voir un “phénomène” très proche du cerf de Aldrovandi permet de saisir cette transformation : il s'agit de l'image d'un chevreuil publiée par le *Journal des Sçavants* du 12 juillet 1677²⁷. La lettre qui donne lieu à la publication n'est pas anodine puisqu'elle porte la signature de Leibniz, alors bibliothécaire à Hanovre au service du Duc Johann-Friederich de Brunswick-Lunebourg.

Figure 4.

d'une appartenance à un monde secret
espace peuplé d'objets hétéroclites est
lesquelles nous avons vu se mêler une
Celles-ci, comme les objets qui remplis
des cabinets de curiosités, peuvent être c
sémaphores²⁵ dont la valeur est à la me
permettent de tisser avec les textes ancie
sonnelle des amateurs et, de manière plu
la diversité de la Création reconstituée c

“La matrice hétéroclite de ces collectio
l'«extravagance», comme on disait alors, des
tentative de systématisation et de recomposi
reconstruction microcosmique du macrocos

Source : “Figure d'un chevreuil coiffé d'une manière fort extraordinaire”, “Extrait d'une lettre de M. de Leibniz”, *Journal des sçavants*, n° xiv, 1677.

25 Voir •Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise: xvf-xviii siècle*, Paris : Gallimard, 1987.

26 •Lucia Tongiorgi Tomasi & Paolo Tongiorgi, “I ‘teatri del mondo’ : la nascita del collezionismo scientifico”, *Immagine e natura : l'immagine naturalistica nei codici e libri a stampa delle Biblioteche Estense e Universitaria. Secoli xv-xviii*, Modena : Edizioni Panini, 1984, p. 129-144, p. 129.

27 Extrait d'une *Lettre de M. de Leibniz à l'Auteur du Journal*, écrite d'Hanovre le 18. Juin 1677 contenant la Relation & la figure d'un Chevreuil coiffé d'une manière fort extraordinaire.

La lettre de Leibniz rapporte que le Duc de Hanovre, “à l’occasion du lièvre monstrueux qu’elle avoit veu dans [le] xi. Journal [des Sçavants] de cette année 1677 luy fit mettre entre les mains le portrait d’un Chevreuil coiffé d’une étrange manière avec une relation [...]”. On apprend dans cette “relation” qu’une fois pris, le jeune chevreuil fut attaché “car il se ruait sur les passans, on vit alors naistre cette coiffure qui paraist au tour de la teste”. Pour Leibniz, c’est la privation de liberté et la tristesse qui s’en suivit qui engendra la difformité, par analogie aux “histoires [qui] nous apprennent qu’une grande tristesse ou inquiétude a pu changé dans la nuit la couleur des cheveux d’un prisonnier, & de jeune homme [qu’il] estait en faire paroistre un vieillard”. À ces explications, le *Journal* ajoute une hypothèse sur la “cause Physique de cette excrescence [qui] pourrait estre attribuée à ce que l’humeur acqueuse de cet animal ne pouvant plus être dissipée dès qu’il fut attaché, comme elle l’est ordinairement par la chaleur que ces sortes d’animaux acquièrent par leurs boms, leurs sauts & leurs courses, cette grande humidité mêlée avec le suc & le sel volatil qui forme les cornes a attiré en bas par sa pesanteur cette matière, & la renduë molasse, & d’un tempérament plus froid”.

Dans ce texte et cette image, plusieurs registres se mêlent. Ce chevreuil naît de la *curiosité* de gens de cour pour des objets peu banals, exceptionnels et rares, mais surtout pour ceux dont l’étrangeté doit être visible, montrable. Autour du chevreuil se tisse un réseau d’analogies, de correspondances et de similitudes avec l’homme, la liberté, la tristesse, notions intellectuelles qui parviennent à la visibilité par l’exposé des causes supposées de l’étrangeté de ce chevreuil. La culture de la curiosité précède le règne de la loi “[c]ar une nature censée être soumise à des lois toujours et partout les mêmes se manifeste vraiment dans le commun, le répétitif, le reproductible. En revanche, quand on n’y voit aucune règle, les choses rares passent pour être les seules capables de la bien représenter”²⁸. Dans cet exemple, la loi vient du *Journal*. D’un côté, ses explications enferment l’enchaînement des causes et des effets dans le corps du chevreuil ; de l’autre, ce cas se déploie comme une illustration plus générale de la physiologie, de la chimie et de la physique. Le merveilleux n’a pas disparu, mais il s’est déplacé du côté de la puissance explicative du regard scientifique.

Cette image est, nous dit-on, la “fidèle & exacte coppie en petit” du portrait que l’on fit du chevreuil après sa mort “après le naturel”. En passant successivement de la curiosité vivante à ce qui semble avoir été un tableau puis, finalement, à l’illustration du *Journal*, le chevreuil semble non seulement avoir changé de lieu de savoir, mais aussi de lieu social : du curieux, on serait passé au savant. Pourtant, ce passage se fait tout en nuance et témoigne du caractère hybride non seulement des savoirs, mais aussi des publics des sciences au milieu du xviii^e siècle. Les savants français sont souvent dépendants du Roi et de la cour, comme leurs collègues anglais le sont des “amateurs” qui cotisent à leur société, malgré la radicalité de leur choix en faveur de la démarche expérimentale²⁹. Avant que les laboratoires où se construisent les faits scientifiques et les revues qui les rendent publics deviennent les espaces privilégiés d’une catégorie sociale spécifique, les

La culture de la curiosité précède le règne de la loi.

28 Krzysztof Pomian, *op. cit.* n. 25, p. 63.

Les membres de la Royal Society marginalisent tout un pan du savoir du xviii^e siècle.

29 Sur les tensions qui pouvaient naître entre amateurs et savants à propos du choix de la méthode expérimentale, nous renvoyons à la préface du fameux *Micrographia* de Robert Hooke où le *curator* de la *Royal Society* s’en prend aux “curieux” : •Robert Hooke, *Micrographia, or some physiological descriptions of minute bodies made by magnifying glasses with observations and inquiries thereupon*, Lincolnwood Ill. : Science Heritage, 1987, [reproduction photomécanique de l’édition de Londres de 1665].

acteurs et les publics des sciences, en même temps qu'ils partagent le même univers social que la nouvelle bourgeoisie intellectuelle, impriment leur diversité au cœur de l'écriture scientifique.

La domestication du regard.

Le fait que l'image du chevreuil se trouve dans le *Journal des Sçavants* et non dans ce qu'il est convenu de retenir comme son homologue anglais, les *Philosophical Transactions*, n'est pas anodin. Il révèle deux orientations éditoriales qui, malgré leur proximité, divergeaient dans les premières années quant à la place occupées par les comptes-rendus expérimentaux. Si l'éditorial du premier numéro du *Journal* marque la volonté de publier les "expériences de Physique et de Chymie qui peuvent servir à expliquer les effets de la nature...", ces comptes-rendus ne remplissent dans les premiers numéros qu'une rubrique relativement modeste, voire même absente³⁰.

En affirmant fortement leur attachement à l'expérimentalisme, les membres de la *Royal Society* marginalisent tout un pan du savoir de l'époque. En particulier, les "*rarities of nature*" – les curiosités – ne seront discutées que si elles sont "utiles" d'un point de vue expérimental. Les premières lignes des statuts de cette société (1663) sont très clairs sur ce point :

"Le rôle de la Société [*Royal Society*] lors de ses réunions ordinaires sera d'ordonner, de prendre connaissance, d'étudier et de discuter des expériences philosophiques et des observations ; de lire et de discuter des lettres, des comptes-rendus et autres écrits concernant les questions philosophiques ; *et aussi d'examiner et de discuter des curiosités de la nature et de l'art ; et, à partir de là, d'envisager ce que l'on peut déduire à partir d'elles ou de certaines d'entre elles ; et jusqu'où elles ou certaines d'entre elles pourraient être améliorées dans leur usage ou pour des découvertes.*"³¹

On retrouve les options de la *Royal Society* dans les *Philosophical Transactions* publiées à Londres par Oldenburg³². Par cette publication, celui qui fut à la fois l'un des deux secrétaires de la prestigieuse institution et l'éditeur de la revue veut faire partager cette philosophie, hors du cercle des savants, à un public plus vaste. Pour les expérimentalistes, les curiosités ne peuvent ainsi être prises en compte que s'il est possible de les inscrire dans la régularité de la nature. L'attitude à la fois puriste et militante des représentants de la nouvelle manière de faire science est lisible au niveau des images. Lorsque la curiosité est unique, comme le cerf d'Aldrovandi par exemple, son image peut être considérée comme l'opposé de la représentation idéal-typique que promeut la démarche expérimentale. Celle-ci doit être le fruit de la sédimentation de regards qui, couche après couche, ont précisément gommé le particulier pour ne retenir que l'essentiel, au sens strict du terme :

30 "Le dessein de ce Journal, précise le premier éditorial, étant de faire sçavoir ce qui se passe dans la République des lettres, il sera composé, premièrement d'un Catalogue exacte des principaux livres qui s'impriment dans Europe. Et on ne se contentera pas de donner les simples titres, comme ont fait jusqu'à présent la plupart de Bibliographes : mais de plus on dira dequoy ils traitent, & à quoy ils peuvent estre utiles [...]. Secondement, quand il viendra à mourir quelque personne célèbre par sa doctrine & par ses ouvrages, on en fera l'Éloge, on donnera un Catalogue de ce qu'il aura mis au jour, avec les principales circonstances de sa vie. En troisième lieu on fera sçavoir les expériences de Physique et de Chymie, qui peuvent servir à expliquer les effets de la nature: les nouvelles découvertes qui se font dans les Arts et dans les Sciences, comme les machines & les inventions utiles ou curieuses que peuvent fournir les Mathématiques: les observations du Ciel, celles des Meteores, & ce que l'Anatomie pourra trouver de nouveau chez les animaux. En quatrième lieu, les principales décisions des Tribunaux Séculiers et Ecclésiastiques, les censures de Sorbonne & des autres Universitez, tant de ce Royaume que des Pays estrangers. Enfin, on tachera de faire en sorte qu'il ne se passe rien dans l'Europe digne de la curiosité des gens de lettres, qu'on ne puisse apprendre par ce Journal". *Journal des sçavants*, n° 1, 1665, Paris : Brocard, p. III-IV.

31 "The business of the society in their Ordinary Meeting shall be to order, take account, consider, and discourse of philosophical experiments and observations; to read, and discourse upon letters, reports, and other papers concerning philosophical matters; *as also to view, and discourse upon rarities of nature and art; and there upon to consider, what may be deduced from them, or any of them; and how far they or any of them, may be improved for use or discovery*". Cité in Marie Boas Hall, *op. cit.* n. 8, p. 1 (souligné par nous). Marie Boas Hall montre par ailleurs que si la philosophie expérimentale fut toujours un idéal de la *Royal Society*, le fait même de le rappeler sans cesse suggère à quel point il fut difficile de le suivre, en particulier en raison de la diversité culturelle de ses membres.

32 Contrairement à ce que l'on croit ordinairement, ce journal est privé et, même s'il se fait l'écho des aspirations et du travail de la *Royal Society*, il restera le fait de son secrétaire Oldenburg qui le publiera à titre personnel jusqu'en 1677. Voir Marie Boas Hall, *op. cit.* n. 8.

“J’avais un grand nombre d’observations dispersées, explique Albinus dans ses *Tabulae*. Je commençai par les digérer... choisissant principalement celles que je trouvais le plus fréquemment et qui, je pensais, répondaient le mieux aux intentions de la nature.”³³

Il faut rappeler ici l’évidence selon laquelle plus une image est détaillée, plus elle s’éloigne de l’expérience visuelle ordinaire. Comme le suggère Ackerman à propos d’une aquarelle de Dürer représentant un crabe³⁴, “ce qui nous permet de dire de telle image qu’elle est ‘objective’ c’est que l’artiste a établi l’équivalent de ce que nous nommons les conditions ‘de laboratoire’ qui réduisent les variables qui affectent son apparence et qui lui permettent de standardiser des procédures. [...] Les variables internes – psychologiques et sociales – sont limitées par le choix d’un objet qui génère un minimum de «bruit» émotionnel et conventionnel tel affection, peur, respect ou mépris”³⁵.

Les images qui peuplent les *Philosophical Transactions* dès le début de leur parution témoignent avec une très grande homogénéité de cette neutralisation du regard. Dans les tables synoptiques des figures publiées entre 1665 et 1700³⁶, au milieu des vues de détails anatomiques, des schémas de machines et des illustrations zoologiques, on trouve bien des êtres monstrueux qui rappellent la tradition tératologique jusqu’à Aldrovandi. Pourtant, leur monstruosité est domestiquée par une description qui met en œuvre un regard dépersonnalisé, sans états d’âme et que tout semble éloigner des modèles anciens. Le corps de la créature est émietté en parties dûment numérotées, rendues avec une rigueur toute géométrique : la difformité d’un bras est traduite en une succession de cônes emboîtés ; une excroissance est figurée comme une petite sphère ou une petite pointe sertie dans une rondelle de chair. Une vue de détail nous fait tourner autour de ce cas clinique, car il faut tout voir et tout répertorier afin que la figure puisse devenir l’alliée fidèle du commentaire qui doit, comme la figure, se suffire à lui-même.

Tout éloigne ce monstre de celui que le jésuite Gaspar Schott nous donne à voir dans sa *Physica Curiosa* (1662), en fait la réplique de celui que Sebastian Münster a publié dans sa *Cosmographiae universalis* éditée à Bâle plus de cent ans plus tôt, en 1559 (fig. 5). Les difformités de cet enfant, né au mois de février 1547 à Cracovie, deviennent des têtes d’agneaux accrochées aux seins, des têtes de chiens, aux articulations, aux bras et aux genoux ; le nez devient trompe, les oreilles s’étendent, doublées par un excès de poils ou de chair ; sur le ventre, on trouve deux grands yeux de part et d’autre du nombril qui prend l’aspect d’un nez ; enfin, les pieds et mains palmés renvoient cet être définitivement à la frontière entre l’homme et l’animal.

On ne saura sans doute jamais, dans aucun des cas, quelle était l’apparence “réelle” de ces progénitures malheureuses. L’image des *Philosophical Transactions* et celle de Münster ou de Schott s’opposent comme deux époques du regard qui renvoient chacune à des registres de traductions que l’émergence de la science moderne a rendus incompatibles. Le ^{xviii} siècle anglais ne fait pas le deuil de la curiosité – à la fois comme attitude et comme objet rare offert à l’observa-

33 • Bernardus Siegfried Albinus, *Tabulae sceleti et musculorum corporis humani*, Lugduni Batavorum, 1747, cité dans • Martin Kemp, “‘The mark of truth’ : looking and learning in some anatomical illustrations from the Renaissance and Eighteenth Century”, in William F. Bynum & Roy Porter (éd.), *Medicine and the five Senses*, Cambridge : Cambridge University Press, 1993, p. 85-123, p. 85.

34 Albrecht Dürer, *Crabe*, Rotterdam, Musée Boymans-van Beuningen, n° M. B. 1958/T 30.

35 • James S. Ackerman, “Early Renaissance. ‘Naturalism’ and scientific illustration”, in Allan Ellenius (éd.), *op. cit.* n. 20, p. 1-17, p. 5.

36 • John Lowthrop (éd.), *The Philosophical Transactions and Collections..., Abridged, and Disposed under General Heads (1665-1700)*, London : Royal Society of London Ed., 1749, [5^e éd. corrigée].

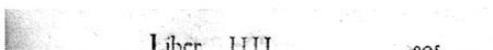
La science moderne ne fait pas le deuil de la curiosité mais lui donne une légitimité nouvelle.

tion – mais il lui donne une légitimité nouvelle³⁷. Dans la ligne de Francis Bacon, il s'agit de l'isoler, de la soumettre à l'induction et de la décliner dans les règles de la *philosophie naturelle*. À hétérogénéité ordonnée des ressemblances, se substitue alors l'ordre homogène de la mesure. Le regard contemporain est encore tant marqué par cet ordre qu'il faut souvent faire un effort pour s'en défaire afin de le considérer comme une manière particulière de rendre crédible le visible qui s'inscrit, elle aussi, dans une histoire sociale de la "vérité de l'image"³⁸.

Figure 5.

tion – mais il lui donne une légitimité
Francis Bacon, il s'agit de l'isoler, de la so
décliner dans les règles de la *philosoph*
ordonnée des ressemblances, se substitu
la mesure. Le regard contemporain est
ordre qu'il faut souvent faire un effort
considérer comme une manière partici
visible qui s'inscrit, elle aussi, dans une h
l'image"³⁸.

Figure 5.



Source : "monstrum hoc Cracoviae...", Sebastian Münster, *Cosmographiae universalis libri VI...*, Basileae : apud Henrichum Petri, 1559.

Conclusion.

"I admit nothing but on the faith of the eyes"³⁹, affirmait Francis Bacon. Sa foi dans le visible ne semble être possible qu'en substituant l'explication du monde par les seules "causes naturelles" à toute autre. Pour le projet de connaissance "scientifique" inauguré par le philosophe anglais, voir le monde nécessite de se délivrer des "idoles"⁴⁰ de la raison qui encombrant le regard :

37 Sur ce point, voir •Hans Blumenberg, *The Legitimacy of the Modern Age*, Cambridge, Londres : MIT Press, 1983, 3^{ème} partie, ch. 9.

38 Pour une reconstruction particulièrement éclairante d'un point de vue historique et méthodologique des conditions sociologiques de la production de la "vérité" dans le milieu des expérimentalistes anglais, voir Steven Shapin, *op. cit.* n. 7.

39 Voir la traduction en n. 1.

40 "Ces idoles qui obsèdent l'esprit humain, nous avons cru devoir, pour nous faire mieux entendre, les distinguer par les quatre dénominations suivantes : la première espèce, ce sont les *idoles de la tribu* ; la seconde, les *idoles de la caverne* ; la troisième, les *idoles de la place publique* ; la quatrième, les *idoles du théâtre*." •Francis Bacon, "Novum organum", l. I, aph. 39, in *Œuvres de Bacon*, F. Riaux (éd.), Paris : Charpentier, 1843.

“L’œil de l’entendement humain n’est point un œil sec, mais au contraire un œil humecté par les passions et la volonté ; ce qui enfante des sciences arbitraires et toutes de fantaisie, car plus l’homme souhaite qu’une opinion soit vraie, plus il la croit aisément.”⁴¹

41 *Ibid.*, l. I, aph. 49.

Tout se passe ainsi comme si ce n’est qu’au prix du deuil des passions et de la volonté que les objets de connaissance peuvent être déposés sur la surface lisse et ordonnée des images, amenées désormais à défiler sous les yeux des savants comme les pages du livre de la nature.

Nous avons tenté de reconstruire à partir de quelques exemples une partie de cet épisode de l’histoire du regard. Mais force est d’avouer que son contexte général est resté largement absent de notre parcours. Comme nous y invite Shapin dans sa remarquable *Histoire sociale de la vérité*⁴², il s’agirait maintenant de reconstruire les “conditions cognitives et morales” de cette domestication du regard, afin de comprendre la manière dont elle s’articule à l’émergence d’un nouveau régime de “crédibilité”, soit un accord social sur des faits naturels qui s’établit, entre autres, sur les mondes de papier que sont les images. Se faisant, on pourrait alors se demander si les idéaux d’ordre et de mesure de l’esprit scientifique ne plongent pas leurs racines dans l’éthique puritaine des gentlemen-philosophes qui les ont façonnés. La domestication du regard serait alors fille d’une forme inédite d’iconoclasme, avatar du protestantisme anglais.

42 Steven Shapin, *op. cit.* n. 7.